

## **Sobre la composición de las pinturas en los retablos: el juicio del ensamblador y teórico español Antonio de Torreblanca\***

Carmen González-Román

Dpto. Historia del Arte. Universidad de Málaga (Spain)

Posiblemente, hubiera sido oportuno añadir al enunciado de este trabajo un subtítulo que, de manera más concluyente, advirtiera del peculiar asunto que un ensamblador español de principios del XVII plantea en su tratado práctico sobre perspectiva. Dicho subtítulo versaría: “La perspectiva y sus límites, sobre la quimérica cuestión del punto de vista en la composición de las pinturas en los retablos.”

Antonio de Torreblanca, ensamblador español del que se conservan dos versiones de un tratado sobre perspectiva práctica, no dejó cabo suelto en lo que se refiere al empleo de las reglas de la perspectiva. Desde la construcción de piezas simples muy afines a su oficio, como la construcción de un bufete, hasta cuestiones más complejas, como el modo de pintar una composición en el interior de una bóveda, pasando por auténticas novedades en el panorama teórico español, como el diseño en escorzo de un caballo, o de un genuino método para realizar la perspectiva en relieve de los escenarios. Pero además, y claro testimonio de lo que sería su práctica artística como ensamblador, Torreblanca plantea un novedoso asunto en el panorama de la tratadística de la temprana Edad Moderna –y casi me atrevería a decir, en términos absolutos, en toda la tratadística- relacionado con la composición de los retablos, esto es, la imposibilidad de ajustar la composición de las pinturas en los retablos a un único punto de vista.

Creo necesario resaltar el hecho de que en España, una parte importante de la escasa producción sobre la teoría de la perspectiva fuera llevada a cabo por ensambladores, asunto sobre el que volveremos más adelante. Tampoco hay que perder de vista que los conocimientos y destrezas que llegaron a desarrollar estos artífices, en su práctica de trazar retablos, se aproximaba bastante a la de los de los arquitectos, especialmente en lo que concierne a la geometría y la habilidad en el dibujo.

Con todo, en la historiografía artística hallamos un vacío en relación tanto a los conocimientos como a la actividad teórica de los ensambladores. Una loable excepción

---

\* Esta aportación se ha realizado con la ayuda de la Universidad de Málaga. Campus de Excelencia Internacional. Andalucía Tech.

a dicho panorama la encontramos en el espacio que dedicó Jesús M. Palomero a analizar la biblioteca de los retablistas,<sup>1</sup> donde subrayó el interés de estos por la tratadística arquitectónica y destacó, en particular, la biblioteca de Andrés de Ocampo quien, preocupado por los problemas de la perspectiva, contaba en su biblioteca con los tratados que Euclides, Barbaro, Juan Bautista Benedicto y Vignola dedicaron a esta materia, junto con la traducción de Euclides de Rodrigo Zamorano, la *Symetria* de Durero, y otros tratados de geometría o mecánica, amén de los más representativos tratados manieristas italianos de arquitectura.<sup>2</sup>

Esta aportación se ocupará, por un lado, de poner en valor la importante aportación teórica realizada por un ensamblador en el escaso panorama de la tratadística española del siglo XVII, al tiempo que tratará de analizar y contextualizar el pronunciamiento de Antonio de Torreblanca en relación a la pintura en los retablos.

### **Ensamblaje y perspectiva: la aportación de Antonio de Torreblanca**

La teoría sobre la perspectiva en España en el siglo XVII se inicia con las dos versiones manuscritas de Antonio de Torreblanca. La primera de ellas *Los siete tratados de la perespectiva pratica* (ca. 1610), atesorada en la Biblioteca Nacional Argentina, y la segunda, *Los dos libros de geometría y perespectiva pratica* (1616-1617), conservada en la biblioteca de la Academia de Bellas Artes de San Fernando (Madrid).<sup>3</sup> Hasta hace pocos años, nada hacía suponer la existencia de un ejemplar escrito con anterioridad a 1616 por el mismo Antonio de Torreblanca; sin embargo, su descubrimiento y análisis han permitido constatar que la primera versión presenta unos preliminares que pronostican su destino editorial y, lejos de constituir un trabajo improvisado, es el resultado de rigurosas reflexiones que se apoyan, tal y como su autor nos indica en el prólogo, en la redacción de borradores previos.<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> Cfr. Jesús M. Palomero Páramo. *El retablo sevillano del Renacimiento: Análisis y evolución (1560-1629)*. (Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla, 1983), 63.

<sup>2</sup> Sobre la influencia de los tratados de arquitectura en los retablos, véase Jesús M. Palomero. *El retablo sevillano...* 89-96.

<sup>3</sup> La primera versión del tratado manuscrito de Antonio de Torreblanca, custodiada en la Sala del Tesoro de la B.N. Argentina, ha sido analizada por Carmen González-Román, “Los siete tratados de la perespectiva pratica, la primera versión del libro de Antonio de Torreblanca”, *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* 102-103 (2007): 33-60. La segunda versión, conservada en la biblioteca de la RA.B.A.S.F., fue estudiada originalmente por Javier Navarro de Zuvillaga, “Los dos libros de Geometría y Perspectiva de Antonio de Torreblanca”, *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* 69 (segundo semestre 1989): 451-488.

<sup>4</sup> Un análisis detallado de las características de los dos manuscritos en Carmen González-Román, “*Un arte que tanto ymporta para los que del necesitan*”. Los tratados de Antonio de Torreblanca en el contexto

No deja de resultar sorprendente que el primer tratado español dedicado a la perspectiva fuera escrito por un ensamblador. Cabría suponer, de antemano, que Antonio de Torreblanca, del que sólo sabemos hasta ahora que era natural de Villena, desarrolló su oficio alejado de toda la especulación científica generada en torno a la Academia de Matemáticas fundada por Juan de Herrera en Madrid. Sin embargo, Torreblanca conoció de primera mano gran parte de los libros que recomienda Herrera necesarios a los *Perspectivos* en la *Institución de la Academia Real Matemática*, publicada en 1584, el contenido de los *ssiete tratados de la perespectiva* así lo corrobora. En el texto fundacional de la *Institución*, se recogían los saberes exigibles a un buen perspectivo español: “los seis primeros libros de Euclides, el undécimo y duodécimo, la perspectiva y especularia de Euclides, la de Ptolomeo y la grande y excelente obra que Della compusieron Alhazen y Vitellion; ansi ser muy diestros en la práctica que compuso Daniel Barbaro.”<sup>5</sup> La mayoría de estas fuentes fueron utilizadas directa o indirectamente por Torreblanca. Las reglas de geometría de Euclides, que emplea con frecuencia y cita correctamente en el primer tratado, pudo conocerlas a través de la edición de los seis primeros libros realizada por Rodrigo Zamorano en 1576,<sup>6</sup> si bien, el ensamblador levantino menciona expresamente una importante edición, la realizada por Niccolò Tartaglia (Venecia, 1543), cuyas reglas le resultaron muy útiles. Torreblanca manejó otra importante obra surgida del ambiente intelectual español en torno a Herrera y la Academia, me refiero al tratado escrito por Juan Pérez de Moya,<sup>7</sup> en particular, la parte correspondiente a la Geometría y la Astronomía.

Con todo, aunque Torreblanca utiliza principalmente las fuentes italianas, Vignola, Serlio o Sirigatti, también se apoya en la primera versión de su tratado en la teoría artística española, en un libro que tuvo una enorme resonancia en el ámbito de los

---

teórico europeo.” En *A través de la mirada. Anatomía, Arquitectura y Perspectiva en la tradición artística occidental*, ed. Carmen González-Román, 345-374. Madrid: Abada, 2014.

<sup>5</sup> Gentil Baldrich considera posible que el texto de Vignola-Danti no hubiera llegado aún a manos de Herrera cuando redactó la *Institución*..., si bien posteriormente lo tendría, cfr. José M<sup>a</sup> Gentil Baldrich, “El Libro de Perspectiva.” En *Libro de Arquitectura. Hernán Ruiz II*, ed. Alfonso Jiménez (Sevilla: Fundación Sevillana de Electricidad, 1998) 232. El citado investigador se sorprende, acertadamente, de que Serlio no figurase en la relación propuesta por Herrera, como tampoco los correctos autores franceses (Viator, Coussin, Du Cerceau).

<sup>6</sup> Rodrigo Zamorano, *Los seis primeros libross dela geometría de Euclides. Traducidos en lengua Española por Rodrigo çamorano Astrologo y Matemático... En Sevilla en casa de Alonso de la Barrera*. 1576. Zamorano se basó en la edición latina de los *Elementa geometrica* de 1482, cfr. M<sup>a</sup> Isabel Vicente y M. Esteban Piñeiro. *Aspectos de la ciencia aplicada en la España del siglo de oro* (Valladolid: Junta de Castilla y León, 1991), 223.

<sup>7</sup> Juan Pérez de Moya. *Tratado de Matemáticas que se contienen cosas de Aritmetica, Geometría, Cosmographia, y Philosophia natural... Con otras varias materias, necesarias a todas artes Liberales, y Mecánicas...* En *Alcala de Henares, por Juan Gracian. Año de 1573*.

talleres, como fue el texto de Juan de Arfe, *De varia commensuracion para la esculptura y Architectura* (1585). Sin duda, Arfe es la fuente más interesante utilizada por Torreblanca en su primer manuscrito,<sup>8</sup> de hecho, la obra del famoso platero comienza con un breve tratado elemental de geometría en el que se dedica un capítulo a las proporciones, que fue copiado literalmente por nuestro ensamblador. Con el “Escultor de oro y plata” coincide también Torreblanca en la intención general de su obra; ambos se proponen, lejos de la especulación científica, establecer con claridad unas reglas, instruir y ayudar en la práctica a los artífices. No resulta extraño, por tanto, que Torreblanca utilizara en su primera versión la obra de Arfe pues, como acertadamente indicó Antonio Bonet Correa, el tratado de Arfe se hizo indispensable en todos los talleres ya que, “aquellos que, además de juicios claros, buscaban un repertorio formal, podían encontrarlo en la *Varia*. Serlio les proporcionaba los “modelos”; Arfe una geometría elemental, saberes prácticos...”.<sup>9</sup> Además, al parecer, Juan de Arfe tenía previsto escribir un libro sobre perspectiva,<sup>10</sup> y sería a él a quien se refería el ensamblador de Villena cuando en el prólogo del segundo manuscrito indica: “un arte que tanto ymporta para los que del necesitan (aqe. algunos lo an prometido en sus prologos y proemios)”.<sup>11</sup> En efecto, Juan de Arfe escribía: “Perspectiva para los escorços y disminución de las figuras y animales, y otras cosas puestas en historia (como lo diremos en nuestra Perspectiva practica muy en breve)”.

Resulta significativo que en la primera versión cite Torreblanca a teóricos españoles mientras que en el manuscrito final mencione casi exclusivamente a artistas y teóricos italianos. Pareciera que con ese viraje hacia las fuentes del país vecino pretendiese acreditar su libro, contribuyendo también con ello de alguna manera a la

---

<sup>8</sup> La mención explícita a Juan de Arfe aparece en el fol 5v. del manuscrito cuando al hablar de la línea espiral indica que de ella se ocupan “todos los libros de arquitectura que tratan del ornamento y ssimetria de las cinco ordenes como el Serlio y baroçio andrea paladio y juan darphe y otros muchos assin de la boluta del capitel gonico”. Cfr. Carmen González-Román, “El primer tratado español sobre perspectiva: origen y fuentes de un libro desconocido de Antonio de Torreblanca.” En *Estudios de Historia del Arte. Centenario del Laboratorio del Arte, I* (1997-2007), ed. J. M. González y María Jesús Mejías, 343-356. Sevilla: Vicerrectorado de Relaciones Institucionales y Dpto. de Historia del Arte, 2009. Sobre el contenido y repercusión del libro de Arfe véase el estudio realizado por Antonio Bonet. “Juan de Arfe y Villafañe.” En *Figuras, modelos e imágenes en los tratadistas españoles* (Madrid: Alianza Forma, 1993), 36-104.

<sup>9</sup> Bonet, *Figuras, modelos...*, 50.

<sup>10</sup> Antonio Bonet, prólogo a *De varia commensuracion para la esculptura y architectura* de Juan de Arfe (Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, 1974).

<sup>11</sup> Antonio de Torreblanca (RABASF), prólogo a *Los ssiete tratados de la perespectiva pratica*. Según Navarro de Zuñiga, Torreblanca se refiere a Pablo de Céspedes y su manuscrito sobre “Perspectiva Teórica y Práctica”, atribución que nos parece poco probable a la luz de la información que arroja la primera versión del tratado de Torreblanca, cfr. J. Navarro de Zuñiga, “Los dos libros de geometría y perspectiva...,” 460.



valoración de la actividad del artista, pues si bien considera la perspectiva necesaria a las tres artes, en el segundo ejemplar subraya: "... y mucho mas para el arte de la pintura sin la qual no es de consideración, ni tampoco el pintor lo es sin ella, por no poder hazer sin ella demostración de su obra... demás de lo que por saberla se ennoblece el pintor y abilita en su arte..."<sup>12</sup>

Los tratados de perspectiva elaborados por ensambladores como Torreblanca o Salvador Muñoz en la España del siglo XVII, aún a remolque principalmente de los más destacados teóricos en la materia del entorno europeo, constituyen un corpus teórico que integra, actualiza y adapta unos principios científicos al ámbito artístico. Se trata de una teoría que precisa de las matemáticas y la geometría y que, dada la actividad desarrollada por sus autores, sería originalmente concebida no tanto para la plasmación ilusoria del espacio sobre el plano –pintura y bajorrelieve–, como para el diseño y posterior ejecución de aquellas artes que tienen que ver con el espacio, como edificios y retablos.

Resulta por todo ello necesario el reconocimiento de una vía específica dentro del desarrollo teórico-artístico español en torno a la perspectiva en el siglo XVII. Una teoría que se aleja de las especulaciones de los pintores, que resulta menos abundante que la de estos pero que, cualitativamente, constituye un conjunto teórico importante redactado por arquitectos y escultores o ensambladores.<sup>13</sup> Se trata, por otro lado, de una vertiente mucho más pragmática, que nada tiene que ver con la instrumentalización de la perspectiva que, con frecuencia, hallamos en los discursos en torno a la liberalidad de la pintura en la literatura artística española del Siglo de Oro.

### **El uso de la perspectiva en los retablos españoles**

No se conocen tratados específicos en torno a la construcción de retablos, como tampoco -salvo el caso de Torreblanca- pronunciamientos sobre la aplicación de las leyes de la perspectiva a la disposición de los elementos constitutivos de un retablo. Lo primero, la ausencia de una teoría específica, resulta comprensible y lógico dado que la relación entre la práctica constructiva de los retablos y la arquitectura fue, desde el siglo XVI en España, tan íntima que han llegado casi a confundirse. El uso indistinto de los

---

<sup>12</sup> Antonio de Torreblanca (RABASF), Libro segundo, Prólogo.

<sup>13</sup> Cfr. Carmen González-Román, "La teoría artística italiana en los tratados de perspectiva españoles." En *Creación artística y mecenazgo en el desarrollo cultural del mediterráneo en la Edad Moderna*, ed. Rosario Camacho, Eduardo Asenjo y Belén Calderón, 569-595. Málaga, Ministerio de Ciencia e Innovación y Departamento de Historia del Arte (UMA), 2011.

términos ensamblador y/o arquitecto que utilizan los propios artífices, y que hallamos en documentos relacionados con su actividad, indican no sólo los difusos límites y competencias de cada gremio, también el auto-reconocimiento de la capacidad de los ensambladores para “trazar”.<sup>14</sup> La ambigüedad e indefinición de las funciones y límites de las actividades implicadas en lo constructivo se comprueba atendiendo a otros términos, más o menos genéricos, que remiten a profesiones implicadas en diseños arquitectónicos como cantero, entallador, carpintero, arquitecto, y *architetto*.<sup>15</sup>

La aplicación de recursos perspectícos a la ejecución de retablos es un hecho constatable en la práctica artística del siglo XVI español. Lino Cabezas, en su estudio sobre los retablos escorzados, opina que el dominio en la traza y construcción de retablos implicaba el dominio de la arquitectura, y considera que es la arquitectura tallada en madera de los retablos la que posibilita una mayor variedad de soluciones, llegando incluso a hablar de una auténtica “moda” de retablos escorzados en los años centrales del siglo XVI, de la que se conservan testimonios que se extienden desde León y Zamora hasta Palencia, Valladolid, Salamanca y Extremadura.<sup>16</sup> Interesantes ejemplos de retablos en los que la arquitectura muestra alguna distorsión en función de la aplicación de la perspectiva utilizada, han sido estudiados por Rodríguez G. de Ceballos. Uno de ellos es el retablo de la capilla de San Jerónimo de la Universidad de Salamanca, obra de Simón Gavilán Tomé, donde se advierten “efectos de profundidad escenográfica y de perspectiva en trompe l’oeil”.<sup>17</sup>

Un caso singular y, sin embargo, menos estudiado, lo hallamos en la actividad retablística de El Greco para quien, como tracista de tales estructuras arquitectónicas, la perspectiva constituiría una herramienta que acompañó la concepción de algunos de sus

---

<sup>14</sup> Lino Cabezas, *El dibujo como invención. Idear, construir, dibujar* (Madrid: Cátedra, 2008), 197-204.

<sup>15</sup> La tarea del ensamblador era asociada, de modo genérico, en la España de los siglos XVI y XVII, al trabajo de ensambladores o entalladores, en definitiva, carpinteros, según una consideración mayoritaria entonces, obviándose las facultades y conocimientos sobre geometría y dibujo que manejaban, en algunos casos, estos artífices, véase al respecto, Carmen González-Román, “Arquitectos, carpinteros y tratadística sobre geometría y perspectiva.” En *La carpintería de armar. Técnica y fundamentos histórico-artísticos*, ed. Carmen González-Román y Estrella Arcos, 125-148 (Málaga, Universidad de Málaga y R.A.B.A. San Telmo, 2013). Fernando Marías advirtió del uso del término *architetto*, empleado en el vocabulario vinculado a las tareas puramente retablísticas, “...todavía a finales del siglo XVI el término *architetto* se dedicaba, en los protocolos notariales y en la calle, aunque no en los círculos culteranos de la corte, al inventor de trazas de retablos, cfr. Fernando Marías y Agustín Bustamante, *Las ideas artísticas de El Greco* (Madrid: Cátedra, 1981) 23. Sobre el mismo tema véase, Carmen González-Román, “Más de opiniones y paradojas. El Greco y las ideas en torno a la arquitectura en la España de su época”. En *El Greco en su IV centenario: Patrimonio hispánico y diálogo intercultural*, (Toledo: Universidad de Toledo, 2014, en prensa).

<sup>16</sup> Cabezas, *El dibujo como invención*, 389-395.

<sup>17</sup> Alfonso Rodríguez G. de Ceballos, “El retablo barroco en Salamanca: materiales, formas, tipologías”, *Imafronte* 3-4-5 (1987-88-89), 249-252.

más afamados retablos. Como agudamente ha señalado en fechas recientes Joaquín Bérchez, ¿cómo interpretar de otro modo los capiteles jónicos de “austeras volutas anguladas” del retablo mayor de la iglesia hospitalaria de Illescas, o el efecto de profundidad logrado en el conjunto de este retablo mayor?, donde el cretense “exprimió al máximo las potencialidades escenográficas de la composición palladiana, a modo de *frons scaenae*, a la vez que la hizo habitar en su propio presente artístico y toledano”.<sup>18</sup>

El empleo de recursos ópticos en los retablos también ha sido analizado por José M<sup>a</sup> Parrado, quien reparó en el carácter escenográfico de algunos retablos españoles del siglo XVI en los que a la hora de subrayar dicho efecto, no sólo se utiliza el altorrelieve, sino también se acude a las leyes de la perspectiva para insinuar la profundidad espacial.<sup>19</sup> Como sostiene Parrado del Olmo, generalmente, el punto de vista elegido coincide con la altura desde donde el fiel está contemplando la escena en el pavimento del recinto. Sin embargo, aunque las escenas en relieve o bulto redondo se incluyen dentro de una organización correcta desde el punto de vista renacentista respecto al resto del ensamblaje del retablo, se advierten algunas “licencias”. Así, por ejemplo, en el retablo de la capilla del Sagrario de la catedral de Palencia, en cuya calle central se representa el tema de la muerte de la Virgen, se busca reforzar de manera ilusionista la profundidad de la caja, para lo que se utiliza una perspectiva abatida muy forzada, como se percibe en la fuga del lecho de la Virgen y del fingido techo de la estancia. Ello está en relación con el punto de vista del devoto situado en el nivel del pavimento de la capilla.<sup>20</sup> Este tipo de “licencias” presentes en las cajas de los retablos permitían acometer efectos ópticos de profundidad sin que para ello hubiera que alterar las proporciones de las figuras en relieve o bulto redondo situadas en dichos espacios. Pero la utilización de este tipo de recursos perspectívos se llevaba a cabo en la propia estructura de los retablos, acentuando la naturaleza tridimensional de estas máquinas litúrgicas.

Otra cuestión es la que plantea Antonio de Torreblanca cuando trata sobre la colocación de tablas pintadas situadas a distinta altura, en cuyo caso impele el artífice

---

<sup>18</sup> Véase la descripción de este y otros retablos en Joaquín Bérchez, “Algo más que retablos: El Greco y sus enigmas arquitectónicos.” En *El Greco. Arquitecto de retablos*, 97-123. Valencia: La imprenta CG, 2014.

<sup>19</sup> Jesús M<sup>a</sup> Parrado, “A propósito de la escenografía del retablo español del siglo XVI.” En *El retablo. Tipología, iconografía y restauración*, ed. M<sup>a</sup> Dolores Vila, 219-238. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 2002.

<sup>20</sup> *Ibidem*, p. 223.

acometer modificaciones en las proporciones de las figuras e historias pintadas sobre un mismo plano, asunto del que nos ocuparemos a continuación.

Teniendo en cuenta la experiencia práctica de los ensambladores españoles del XVI, no resulta extraño que el desarrollo de la teoría sobre la perspectiva en el siglo siguiente proceda en gran parte de la mano de estos artífices. A ellos se debe la redacción de la mayor parte de los manuscritos hasta ahora descubiertos. Posiblemente, como ya se ha advertido, esta circunstancia tenga que ver con el afán de teorizar de un modo asequible, y favorecer la difusión al mismo tiempo, de unos conocimientos que se venían aplicando en talleres relacionados, particularmente, con las artes “constructivas”: cantería, arquitectura y ensamblaje, desde la centuria anterior.

### **Sobre los límites de la perspectiva. La quimérica cuestión del punto de vista único en la composición de las pinturas en los retablos**

Por lo que se traduce de determinados enunciados y consideraciones expuestas en su tratado, Torreblanca, en relación a la pintura, establece unas reglas orientadas a “ordenar una historia” conforme a la perspectiva.<sup>21</sup> Para ello se sirve de un riguroso trazado lineal, que busca concertar todas las figuras con el resto de objetos (principalmente arquitecturas) dispuestos en un espacio que es concebido como una caja escénica. Torreblanca repara en su tratado en el supuesto de que el “perspectivo” tuviera que pintar una historia o arquitectura en la parte alta de una pared, en un plano superior al plano de la vista, y pone como ejemplo para ilustrar este supuesto la célebre composición de Andrea Mantegna para la iglesia *degli Eremitani* en Padua (Figs. 1-2).<sup>22</sup>

---

<sup>21</sup> Carmen González-Román, "Del inventar u ordenar historias. Figuras pictóricas en los primeros tratados españoles sobre perspectiva". En *Miradas a la pintura de época moderna entre España e Italia (nuevas perspectivas, nuevas aportaciones)*. Lleida: Centre d'Art d'Època Moderna (CAEM). Universidad de Lleida, 2015, en prensa.

<sup>22</sup> Torreblanca confunde la ubicación de dichas pinturas, situadas en el lado derecho del transepto, y dice que se encuentran en “la sacristia de lo hermitaños [sic]”, Torreblanca, *Los dos libros...*, libro 2, tratado 5, Fig. 10, p. 87r.



Fig. 1. Derecha. *Historias de San Giacomo*. Capilla Ovetari. *Iglesia degli Eremitani* (Padua), 1448-57. Reconstrucción digital realizada por PST Galileo-Scuola Italiana Design. Fuente: Wikipedia. Dominio público.

Fig. 2. Izquierda. Andrea Mantegna. *El martirio de San Giacomo*. Capilla Ovetari. *Iglesia degli Eremitani* (Padua).

En la composición dedicada al martirio de San Giacomo, Mantegna utilizó una novedosa vista escorzada desde un punto de vista muy bajo, a la que se refiere Torreblanca cuando escribe:

“...el cual [Andrea Mantegna] con mucho artificio en Padova en la sacristia de lo hermitaños [sic] ordenó una historia en la pared en parte superior al plano a la vista del hombre, hizo que las figuras no se viesen las plantas o pies mas o menos según lo pedía el arte...”<sup>23</sup>

Ciertamente, la línea del horizonte se encuentra en esta pintura por debajo y fuera del cuadro, generando una visión en escorzo “di sotto in su”, y generando una notable monumentalidad en las figuras. No sabemos si Torreblanca viajó a Italia y pudo conocer en directo las pinturas de la mencionada iglesia de Padua, o si lo hizo a través de dibujos u otras referencias escritas. Lo que sí parece probable es que la organización de aquellas pinturas, dispuestas en una fingida estructura arquitectónica, haría reflexionar a nuestro ensamblador sobre los límites de la “perspectiva artificial” a la

<sup>23</sup> Antonio de Torreblanca, *Los dos libros...*, libro 2, tratado 5, fol. 87r.

hora de concebir un conjunto de “historias” situadas a distinta altura e integradas en un retablo. En efecto, la única ocasión en la que nuestro ensamblador admite que la ficción generada a partir de un punto de vista único no es factible, es cuando se refiere a los retablos compuestos con varias tablas pintadas y colocadas a distinta altura:

...si en un retablo se hubiesen de poner algunos tableros en los cuales hubiese de pintarse en cada uno una historia y arquitectura, y que unos estuviere en bajo y otros en más alto y otros en más, y los más bajos por lo menos están superior o igual con la vista del que los ha de mirar, si hubiésemos de seguir esta doctrina los más altos apenas se verían las figuras o por lo menos las que estuviesen alguna distancia metidas en el plano.<sup>24</sup>

Como es de suponer, Torreblanca, en su práctica artística cotidiana, habría tenido la oportunidad de comprobar cómo las tablas destinadas a los retablos eran pintadas sobre caballete, para más tarde ser colocadas en la estructura ensamblada, las más de las veces, sin haber tenido en cuenta el pintor la altura precisa en donde irían situadas. Por lo tanto, era común la falta de un diseño unitario del conjunto arquitectónico-pictórico que permitiera efectuar correcciones que mejorasen la visualización de tales pinturas, dado que, aunque el ensamblador estableciera generalmente las condiciones del trabajo de los artífices que subcontractaba para la ejecución de la empresa retablística, no era usual que él mismo se ocupara de la ejecución de las pinturas. Una notable excepción a tal circunstancia la encontramos en la actividad de El Greco como *architetto* y pintor de retablos. Sirva de ejemplo el único encargo que recibió el genial pintor en Madrid, y por el que fue mejor pagado en vida, el retablo del Colegio de Doña María de Aragón (Fig. 3).<sup>25</sup> La reconstrucción de la ubicación original de las pinturas de este retablo llevada a cabo en el año 2000 por el Museo del Prado,<sup>26</sup> sugiere que las distorsiones y escorzos ejecutados por El Greco en

---

<sup>24</sup> Antonio de Torreblanca, *Los dos libros...*, libro 2, tratado 5, fol. 89r.

<sup>25</sup> RUIZ GÓMEZ, Leticia, Pinturas del retablo mayor del Colegio de Doña María de Aragón [El Greco]. Museo Nacional del Prado, Enciclopedia online: <https://www.museodelprado.es/enciclopedia/enciclopedia-on-line/voz/pinturas-del-retablo-mayor-del-shycolegio-de-dona-maria-de-aragon-el-greco/> (consultado el 28-9-2014)

<sup>26</sup> Véanse al respecto los estudios recogidos en las *Actas del congreso sobre el retablo del Colegio de Doña María de Aragón*, Madrid: Museo Nacional del Prado, 2001. Igualmente, sobre dicho retablo, José Álvarez Lopera. *El retablo del Colegio de Doña María de Aragón de El Greco*. Madrid: TF Editores, 2000; Leticia Ruiz. *El Greco en el Museo Nacional del Prado. Catálogo razonado* (Madrid: Museo Nacional del Prado, 2007) 75-109.

algunas de las escenas, particularmente las situadas en el piso superior: *Resurrección*, *Crucifixión* y *Pentecostés*, tendría que ver con las correcciones ópticas que el pintor ejecutaría pensando en su ubicación en el retablo y en el plano de visión del espectador.



Fig. 3. El Greco. Reconstrucción hipotética del retablo del Colegio de Doña María de Aragón (1596-1610).

No sabemos si Torreblanca llegó a conocer el retablo pintado por El Greco en Madrid (1596-1610), y si tales “licencias” ejecutadas por el cretense hubieran podido llegar a sugerirle el breve espacio que dedicó en su tratado a este asunto. Llegado el caso de que las hubiera contemplado, dadas las críticas negativas que recibieron aquellas pinturas del cretense, podríamos sospechar que no consideró oportuno utilizarlo como referente. Sin embargo, a propósito de El Greco, sí conocemos la opinión del también ensamblador Salvador Muñoz quien, en uno de los manuscritos conservados de su traducción del tratado de perspectiva de Vignola, destaca una de las habilidades de aquel. Salvador Muñoz, que utilizó -como el Greco- la edición de Barbaro, trata en sus apreciaciones uno de los temas por los que el cretense se enfrentó a Vitruvio, tal es la importancia del dibujo como elemento central de la profesión de

Arquitecto. Para Theotocópuli, como para Muñoz, la esencia del arte arquitectónica está en el dibujo. La mención que hace Muñoz sobre los saberes que El Greco valoraba en arquitectura, se refrenda, de algún modo, revisando los ejemplares que el genial artista poseía en su biblioteca sobre dicha temática, fuentes que coinciden con gran parte de las utilizadas por Antonio de Torreblanca o Salvador Muñoz. Así las cosas, se entiende que a mediados del seiscientos, Salvador Muñoz en su traducción comentada del tratado de perspectiva de Vignola, denunciara en el prólogo la falta de interés en España por dicha temática.<sup>27</sup> Décadas atrás, Torreblanca, había expresado la misma inquietud, haciéndose eco de lo que a todas luces constituía una realidad, esto es, la falta de un tratado sobre teoría de la perspectiva escrito en español, tal y como se había realizado en otros idiomas.<sup>28</sup>

Con todo, la solución que propone Torreblanca respecto a la situación en distintas alturas de las tablas pintadas de un retablo es la siguiente:

“...todo se deja a la consideración y prudencia del discreto artífice según de qué manera vea le puede suceder, tomando a veces alguna **licencia o trueque**, que la vista no quede tan desabrida y disgustada”.<sup>29</sup>

Es esta la única circunstancia, y por mor de un resultado final conveniente y convincente a la vista, en la que Torreblanca se plantea llevar a cabo correcciones ópticas en una pintura, aceptando un criterio subjetivo como elemento configurador de la composición. Este resquicio abierto por nuestro ensamblador recuerda el pensamiento pictórico manierista sobre el “juicio del ojo”, pero que va más allá, pues sugiere una actitud heterodoxa que, lejos de todo principio regulador de la composición según la perspectiva lineal renacentista, acabará en muy pocos años siendo teorizado por otros.

---

<sup>27</sup> “Por lo poco que en España se estiman estas cosas y lo poco que de ellas se trata, hay pocas cosas en la lengua castellana, y muchas se quedarán perdidas sin salir a la luz por no haber quien los favorezca, que muchos con el gusto y afición que a ellas tienen tienen se animaran a ilustrar esta lengua, como Italia, Flandes y otras naciones lo han hecho y hacen”, cfr. *Las dos reglas de la perspectiva pratica de Iacome Barozzi de Viñola traducidas y commentadas por Salvador Muñoz Escultor i Architecto*, Fundación Lázaro Galdiano, Inventario 15551, Madrid, 1642. La trayectoria profesional de Salvador Muñoz es significativa de los derroteros que habían tomado en España los oficios relacionados con la construcción de retablos. En las cuatro décadas de trabajo en Extremadura y Madrid, Salvador Muñoz fue citado en los documentos como ensamblador, entallador, maestro carpintero, escultor o arquitecto, significando tal variedad la capacidad del retablista para desempeñar funciones intelectuales (“traza”) y prácticas a la vez.

<sup>28</sup> “...con el amor que a los de mi nación española tengo no mereciéndolo ellos menos que las demás naciones el tener escritas las artes y otras muchas cosas en su lengua así como ellos las tienen en la suya”, cfr. *Los siete tratados de la perspectiva pratica...* prólogo.

<sup>29</sup> Antonio de Torreblanca, libro 2, tratado 5, fol. 89r.



El dilema planteado por Torreblanca en un manuscrito de la segunda década del siglo XVII, no será abordado en ningún otro tratado teórico español hasta finales de dicha centuria, período en el que la teoría de la perspectiva tuvo en España un desarrollo peculiar en lo relativo a las correcciones y deformaciones ópticas. Dos son los textos en los que este tema adquiere una importancia singular: el tratado de la *Architectura Civil* de Juan Caramuel de Lobkowitz (1678),<sup>30</sup> y los *Principios para estudiar el nobilísimo, y real arte de la pintura*, de José García Hidalgo (1693).

Curiosamente, la disquisición en torno al uso de un único punto de vista a la hora de pintar escenas situadas a distinta altura sobre un mismo plano vertical, es retomada en un tratado de arquitectura –no de pintura–, el de Juan Caramuel, para quien la perspectiva constituye uno de los pilares en la práctica arquitectónica (junto con la pintura, la estatuaría, la physiognomía, la música y la astronomía). De este modo, en el Tratado VII del Libro III, “De algunas artes y ciencias que acompañan y adornan la Architectura”, Caramuel dedica el artículo I a “De la Pintura” y el IV “De la Perspectiva”. Para el obispo, el arquitecto necesita de la pintura para sus proyectos y para saber cómo construir en función de que sus objetos vayan a ser vistos de cerca o de lejos, dando entrada a la necesidad de su conocimiento de la perspectiva. Pero su interés por la perspectiva se dirigió también, como analizó Fernando Marías -en su aportación sobre la “pintura oblicua de Caramuel”-, hacia la construcción de arquitecturas o estatuas que se vieran adecuadamente desde un punto de vista preferencial, y hacia la pintura de imágenes situadas en alto, “y cuyas “ortomorfosis” tenían que ser sustituidas por *anamorfosis* para que se percibieran correctamente”.<sup>31</sup>

Caramuel abandonó definitivamente la perspectiva plana o artificial renacentista, y apostó por una perspectiva natural. Gran detractor de la “construzione legitima” de Alberti y Leonardo, formado en la geometría de Desargues (1593-1662) y Abraham Bosse, en la perspectiva del padre Nicéron (1638), y sobre todo en las obras de Pietro Accolti, *Lo ingagno degli occhi* (1625), y Bernardino Baldi, *Ars magna lucis et umbrae* (1646), Caramuel era partidario de la indagación más libre de la perspectiva con puntos de vista acelerados sobrepasando el estudio de las correcciones visuales hasta

---

<sup>30</sup> Juan Caramuel. *Architectura civil recta y oblicua, considerada y dibuxada en el Templo de Jerusalem promovida a suma perfeccion en el templo y palacio de S. Lorenzo el Real del Escorial que inventó el rey D. Philippe II*. Vigevano: Camillo Corrado, 1678. Véase sobre el particular de las correcciones ópticas en pintura propuesto por Caramuel, Fernando Marías. “Diego Velázquez y la pintura oblicua de Juan Caramuel”, *Anales de Historia del Arte*, Volumen Extraordinario (2008): 257-77.

<sup>31</sup> Fernando Marías, “Diego Velázquez y la pintura oblicua...,” 261.

llegar al de las anamorfosis (Fig. 4).<sup>32</sup> Guarino Guarini, por los mismos años, en su tratado de la *Architectura civil*, se posicionaba junto a los partidarios de las *correcciones* ópticas “ortodoxas”, aquellas que habían sido admitidas por Vitruvio, Durero, Rusconi o Vignola-Danti –y por el propio Torreblanca–, y se manifestaba en contra de las ideas de Caramuel quien, según Guarini, al admitir las modificaciones y *aberraciones* ópticas, disolvía el vínculo de equilibrio entre la matemática y la visión, entre la mente y la experiencia sensible.<sup>33</sup>

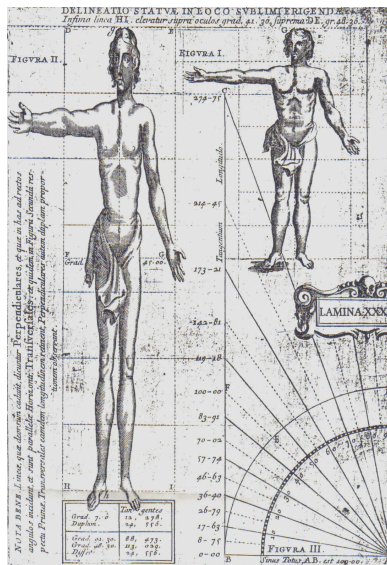


Fig. 4. Juan Caramuel. *Architectura civil*, tomo III, lámina XXXI

Torreblanca, consecuente con su oficio y época, no llegó a fundamentar la diferencia entre perspectiva de los pintores “que no pintan las cosas con las medidas, que en sí tienen, sino con las que en nuestros ojos se dibujan”,<sup>34</sup> y perspectiva arquitectónica, que “enseña a hazer las cosas, que se dan dibuxadas... de manera que colocadas en tal lugar, parescan en los ojos puntual, y exactamente como las representa el dibujo”,<sup>35</sup> como sí

<sup>32</sup> Cfr. Antonio Bonet, “Juan Caramuel de Lobkowitz.” En *Figuras, modelos e imágenes en los tratadistas españoles*, 218-222. Madrid: Alianza Editorial, 1993. Tal y como advierte Bonet Correa, en este aspecto habría que parangonar el tratado de Caramuel con el de Samuel Marolois, Emmanuel Maignan y Kircher, “cosa que no hace Jurgis Baltrusaitis, el cual ignora a Caramuel en su importante libro sobre el arte de las anamorfosis”. La bibliografía al respecto es abundante, véase recientemente la aportación de José E. Burucúa, “La anamorfosis en la teoría y la práctica españolas de la perspectiva.” En *A través de la mirada. Anatomía, Arquitectura y Perspectiva en la tradición artística occidental*, ed. Carmen González-Román, 23-44. Madrid: Abada, 2014.

<sup>33</sup> José E. Burucúa, “La anamorfosis...” 34.

<sup>34</sup> Cfr. Fernando Marías, “Diego Velázquez y la pintura oblicua...” 261.

<sup>35</sup> *Ibidem*.

hará Caramuel seis décadas más tarde. En este sentido, podríamos considerar a nuestro ensamblador heredero del pensamiento y la práctica artística de la España del siglo XVI, período en el que, como analizó Lino Cabezas, lo ilusionístico y la falsedad de la perspectiva pictórica se contradice con la racionalidad de la perspectiva teórica o especulativa de la ciencia (la óptica clásica) conocida por los tracistas españoles.”<sup>36</sup>

La problemática en torno a la composición de las pinturas en los retablos la resuelve por tanto, Torreblanca, planteando una solución empírica e intuitiva, en definitiva, sugiriendo la posibilidad de hacer correcciones ópticas. De este modo, continuaba con una larga tradición que arrancaba de Vitruvio y se mantuvo en los tratados artísticos italianos del XVI. En España, será Caramuel quien abandonará definitivamente la perspectiva plana o artificial renacentista, y apostará por una perspectiva natural.

De haber alcanzado Torreblanca a conocer las “perspectivas curiosas” contenidas en los tratados publicados por Nicerón (1638), Accolti (1625), o Bernardino Baldi (1646), la anamorfosis podría haber sido un recurso que, en parte, habría resuelto a nivel teórico el problema planteado por nuestro ensamblador. Pero el conflicto suscitado por Torreblanca era imposible de solucionar desde los principios de la geometría euclidiana, así como de toda la tradición teórica fundada en la “costruzione legitima” albertiana, principios respetados y argumentados por él mismo a la hora de redactar su práctica de la perspectiva. En cualquier caso, la aplicación de la anamorfosis a la composición de las tablas de un retablo tampoco habría resuelto el problema planteado por Torreblanca, pues exigiría una posición muy precisa del ojo del espectador, a fin de ajustar la ilusión óptica de todo el conjunto, y evitar que se produjeran aberraciones originadas por el desplazamiento de la persona que contemplase el retablo.

---

<sup>36</sup> Lino Cabezas, *El dibujo como invención*, 374.